

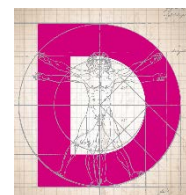
DIGILEC Revista Internacional de Linguas y Culturas

Digilec 3 (2016), pp. 33-48

Fecha de recepción: 05/07/2016

Fecha de aceptación: 28/09/2016

DOI: <https://doi.org/10.17979/digilec.2016.3.0.1754>



e-ISSN: 2386-6691

***THE BOHEMIAN GIRL* DE WILLIAM BALFE Y ALFRED BUNN A TRAVÉS DE ALGUNOS FRAGMENTOS SIGNIFICATIVOS**

***THE BOHEMIAN GIRL* BY WILLIAM BALFE AND ALFRED BUNN THROUGH SOME SIGNIFICATIVE EXCERPTS**

Julián Jesús PÉREZ FERNÁNDEZ*

Universidade da Coruña

Resumen

En este artículo se ofrece una visión general de la ópera *The Bohemian Girl* de William Balfe (música) y Alfred Bunn (libreto). A partir de una presentación detallada del argumento, nos centramos en el análisis musical de tres arias, si bien hacemos referencia a otros fragmentos importantes de la obra. Como conclusión, y teniendo en cuenta sus valores musicales, así como el éxito que tuvo en la época de su estreno, planteamos la recuperación e inclusión de *The Bohemian Girl* en el repertorio habitual de los teatros de ópera.

Palabras clave: Cervantes, *Gitanilla*, *leit motiv*, aria, *bel canto*, William Balfe

Abstract

In this essay we offer an overview of the opera *The Bohemian Girl* by William Balfe (music) and Alfred Bunn (libretto). Beginning with a detailed presentation of the plot, we focus on the musical analysis of three arias, but we make reference to other important sections of the opera. As a conclusion, and taking into account its musical values, and also its success at the time of its *première*, we propose the recovery and the inclusion of *The Bohemian Girl* in the current repertoire of opera theatres.

Key Words: Cervantes, *Gypsy Girl*, *leit motiv*, aria, *bel canto*, William Balfe

* IES Eduardo Blanco Amor (Culleredo, A Coruña). Email: musicaeba@gmail.com

“Balfe was the most interesting British musical figure of the nineteenth-century [...] He was a very good, highly intelligent and cultivated musician”.
(Beecham, *Festival of Britain*, August 1951).

“With the exception of Händel, no musician in this or any European country has ever enjoyed so much fame while living as Michael William Balfe”.
(Barrett, 1882: 306).

1. INTRODUCCIÓN

Es conocida la cita siguiente: *“La vida es aquello que te sucede mientras te empeñas en buscar otra cosa”*¹. Investigando sobre una ópera de Michael William Balfe (Dublin, 1808-Hertfordshire, 1870), hemos localizado otra que resulta más cercana al gran público: *The Bohemian Girl*. Está basada en el ballet-pantomima *La Gypsy* (1839) de Vernoy de Saint-Georges y en el relato breve *La Gitanilla* de Cervantes.

Para algunos es un melodrama; *grand opéra* para otros; y no falta quien la considera una *ballad-opera*². Para nosotros, *The Bohemian Girl* es una ópera en toda su dimensión. Los diálogos, en su mayor parte, están insertos en fragmentos orquestales a modo de música incidental, compuestos para la obra como teatro que es; en la partitura figura la expresión *“melodramatic music”*.

La obra está organizada según los números de la ópera tradicional: obertura, arias, recitativos, dúos, tríos, coros, concertantes y danzas. Sus melodías son cantables y encantadoras. Sobre la vena melódica de Balfe, cualidad que comparte con Franz Schubert³, James Cuthbert-Hadden ha dicho: *“These airs of his are pure and natural, written spontaneously, as it would seem, without the slightest effort”*. (Cuthbert-Hadden, 1907: 13). *The Bohemian Girl* ofrece también momentos de acción dramática que nos atrapan desde el primer momento. Uno de los aciertos de Balfe radica precisamente en la combinación de estos dos elementos.

El estreno londinense (1843, Drury Lane Theatre) fue un éxito. Se representó durante más de cien noches y creó una moda para el público de la época, que se manifestó en la creación y consumo de obras artísticas (novelas, canciones, cuadros) relacionadas con el mundo gitano, uno de los dos ambientes que se reflejan.

La acción se desarrolla en Pressburg (Bratislava, actual Eslovaquia) y sus alrededores. Temporalmente se sitúa en el siglo XVIII; en esa época, Pressburg pertenecía al imperio austríaco. Polonia, el país de origen de Thaddeus, el protagonista masculino,

¹ Atribuida indistintamente a Beethoven y a John Lennon.

² Es un género de ópera cómica del siglo XVIII en Inglaterra, compuesta por fragmentos hablados entre los que se intercalan diversas canciones, en algunos casos procedentes del folklore, o melodías prestadas de óperas conocidas, combinando con otras de nueva creación. El ejemplo más conocido es *The Beggar's Opera*, con libreto de John Gay y música adaptada por Johann Christoph Pepusch. Aunque tuvo continuadores, se considera precursor de la *light opera*, género muy popular en Inglaterra y desarrollado por Gilbert & Sullivan.

³ Johann Strauss calificó a Balfe como *“rey de la melodía”*.

sufrió tres repartos en la segunda mitad del siglo: fue dividida entre Austria, Prusia y Rusia en 1772, 1793 y 1795. Tras una guerra de cuatro años, las cortes de Prusia y Rusia consiguieron quitarle toda autoridad al rey de Polonia. El primer reparto fue acordado entre Catalina II de Rusia, Federico II de Prusia y María Teresa de Austria, que veían en los territorios polacos una posibilidad de expansión. Los polacos cambiaron su Constitución (1791) y pusieron en el trono a la familia Poniatowski. Después del segundo reparto, el país quedó reducido a la zona comprendida entre el Vístula y el Berg; se formó entonces la República de Polonia. Los polacos intentaron defender su independencia; con Kosciusko al frente, vencieron a los rusos y les obligaron a evacuar Varsovia, pero fueron vencidos en la batalla de Maziejowcz (1794), en la que Kosciusko cayó herido y fue hecho prisionero. El representante del trono, Estanislao Poniatowsky, abdicó y las tres naciones realizaron un tercer y definitivo reparto, en el cual desapareció Polonia como reino independiente.

El libreto deriva de una novela de la época: *Thaddeus of Warsaw*, de Jane Porter. El protagonista es un joven conde polaco que se ve forzado a abandonar su patria. En la ópera, la acción se articula en dos atmósferas diferentes: el ambiente gitano, representado por Devilshoof y la Reina de los Gitanos, y el mundo de la nobleza, encarnado por el Conde Arnheim y Florestein, su sobrino. En el centro de la acción está la pareja protagonista, formada por Arline, una niña criada entre los gitanos, aunque perteneciente a la clase noble (fue raptada de pequeña, pero es hija del Conde), y Thaddeus, un rebelde y noble polaco exiliado de ideología republicana que se refugia entre los gitanos. Son dos grupos sociales, dos maneras diferentes de vivir: los que teniendo poder viven entre las paredes de un castillo frente a los que, acostumbrados a robar, viven en libertad. Una diferencia de orden político provocará el conflicto inicial entre el Conde Arnheim y Thaddeus.

Es lugar común entre los amantes de la ópera la popular definición del término: “una soprano y un tenor enamorados y un barítono que impide la relación”. En *The Bohemian Girl* no se da así exactamente. Si en principio es una contralto –la Reina de los Gitanos– quien impide la relación, hacia el final de la obra y por un instante se cumple la tradición: será el barítono (el conde Arnheim) quien haga lo propio. Los motivos que impulsan a una y a otro son bien diferentes.

2. PRIMER ACTO: DOS MUNDOS Y UN CONFLICTO

La obertura presenta los dos ambientes traducidos a sendas atmósferas sonoras. En la edición original⁴ (Chappell) comienza en La Mayor con unos acordes secos en *fortissimo*; expone a continuación el tema del sueño (*Andantino*), que identifica a Arline y al mundo de la nobleza en que vive y se ha criado. Un fragmento de transición da paso a una sección de carácter diferente (*Allegro giusto*), en Do Mayor. Enlaza con el tema de los gitanos (*dolce*), en Sol Mayor, que se escucha en diversos momentos de la obertura y de toda la ópera.

⁴ En la portada interior de la partitura vocal figura la expresión “as performed at the Theatre Royal Drury Lane”. Coincide con la de A. Sullivan y J. Pittmann, editada por Boosey & Co. (Royal Edition, ca. 1880)



FIGURA 1: Introducción y tema del sueño, p. 1



FIGURA 2: Tema de los gitanos, p. 3

Después de esta larga página orquestal⁵ da comienzo la acción. Estamos ante el castillo del conde Arnheim, gobernador de Pressburg y sus dominios. Algunos criados del conde izan la bandera austríaca; todos excepto él se preparan para una cacería. El conde, leal al imperio austríaco, ensalza la vida del soldado en la cavatina “*A soldier’s life*”, a la que le sigue, después de un coro de cazadores, una breve cabaletta. Su hija Arline, de seis años, va con ellos y con Buda, su niñera.

⁵ La partitura vocal ha sido reeditada en varios idiomas. Según Basil Walsh (1987-2012), la ópera se representó en sus versiones alemana (*Die Zigeunerin*: Viena, 1855, Berlín, Frankfurt, Hamburgo, Darmstadt, Munich, Stuttgart y otras ciudades), italiana (*La Zingara*: Trieste, 1854, Londres (1856), Dublín (1858) y New York (1858) y francesa (*La Bohémienne*: Rouen, 1862 y París, 1868). En la edición francesa fue ampliada a cuatro actos. La grabación en inglés de 1991, reeditada once años más tarde (London: Decca, 2002), no se corresponde con la edición original (London, 1843), y sí con otras, como la de Emil Kreuz (London: Novello and Co, 1915), además de las ediciones alemana y francesa. La obertura comienza en todas ellas con el tema de los gitanos modificado; a continuación se presenta un tema en *pianissimo* que enlaza con otro de carácter marcial y dinámica contrastada.

Entra Thaddeus, un rebelde y noble polaco exiliado que busca refugio. Después de un breve pasaje orquestal, que sitúa musical y dramáticamente al personaje, Thaddeus entona su cavatina precedida de un recitativo: “*Without friends, and without a home [...] 'Tis sad to leave our fatherland*”. Sobre un sencillo acompañamiento, el tenor inicia su *cavatina* en La bemol mayor; alcanza varias veces el La bemol₃ no tenido, sino integrado en la melodía, y en matiz *piano* o *pianissimo*. Balfe piensa en un tenor lírico-ligero, con facilidad para los agudos, una voz clara y ágil; quizás no muy grande, pero timbrada y brillante. El aria termina con un *più mosso* que contiene el Si doble bemol₃ en dos momentos: uno tenido durante un compás y otro de paso, para cadenciar en un La bemol₃ precedido de un Si bemol con calderón. En cuestiones armónicas, el aria se mueve entre los acordes fundamentales de la citada tonalidad.



FIGURA 3: Primeros compases de la obertura, p. 1

Un grupo de gitanos pasan por aquel lugar presentando en escena el tema expuesto en la obertura, que identificamos como *leit motiv*⁶ de la obra. La música es noble, elegante, luminosa; no parece compuesta para presentar a estas personas, que siempre se han identificado como ladrones. Thaddeus encontrará el asilo que busca entre este colectivo de gentes nómadas, sin patria, que viven en libertad (uno de los temas fundamentales en el Romanticismo musical y literario). Gracias al disfraz, no será reconocido por sus perseguidores. Un hermoso dúo entre él y Devilshoof –jefe de los gitanos–, secundado por el coro, es el contrapunto musical de esta situación.

Los cazadores y Florestein, sobrino del conde, regresan rápidamente de la cacería con una terrible noticia: Arline ha sido atacada por un ciervo. La música, en consonancia con la tensión que se ha creado, subraya este momento. Thaddeus sale corriendo en auxilio de la niña y la entrega sana y salva. El conde, agradecido, lo invita a la fiesta que se celebra por la salvación de Arline; le propone brindar a la salud del Emperador, que es contrario a sus ideas políticas. Thaddeus declina la invitación con desprecio. Gran

⁶ Un tema que presenta a los personajes en la ópera wagneriana cada vez que aparecen en escena.

agitación en escena: “*Down with the daring slave*”. El conde pide el perdón para Thaddeus y le arroja una bolsa de dinero como recompensa, pero él se la devuelve. Devilshoof, que comparte las ideas republicanas de Thaddeus, lanza un desafío al conde. Es arrestado y encerrado en el castillo, pero escapa llevando en brazos a la pequeña. Después de una sentida plegaria que canta el conde junto con el coro, el acto finaliza con un breve e intenso número coral: “*Follow with heart and with arm*”. De esta manera queda musicalmente presentado el conflicto.

3. SEGUNDO ACTO: SUEÑO Y AMOR

Han pasado doce años. El conde vive apenado y Arline ha sido criada entre los gitanos, que se encuentran en Presburg para asistir a una feria. Florestein, el incauto sobrino del conde, entra bebido en escena. Devilshoof lo ha raptado y ha robado sus pertenencias. La reina ordena a los gitanos que se las devuelvan; así lo hacen. Florestein pide a la reina un medallón de diamantes, pero los gitanos anuncian que Devilshoof se lo ha llevado. La escena finaliza con un vago recuerdo del tema de los gitanos.

Arline, cuidada con cariño por Thaddeus, se despierta con el ruido. Sale de su tienda y le cuenta en un aria el agradable sueño que acaba de tener: “*I dreamt I dwelt in marble halls*”⁷. Es el fragmento más conocido de la ópera. Por el carácter de la melodía, el aria está pensada para una soprano lírica.⁸ Forma parte del repertorio de grandes cantantes como Dame Joan Sutherland, Jessye Norman, Elina Garanča e incluso Enya, la conocida cantante de *New Age*.

El texto presenta todo el encanto del personaje:

I dreamt that I dwelt in marble halls,
with vassals and serfs at my side,
and of all who assembled within those walls
that I was the hope and the pride
I had riches too great to count –could boast
of a high ancestral name—
and I also dreamt, which pleased me most,
that you loved me still the same.

(taking both his hands in hers)

I dreamt that suitors sought my hand,
that Knights upon bended knee,
and with vows no maiden heart could withstand,
that they pledged their faith to me.
And I dreamt that one of this noble host
came forth my hand to claim;
But I also dreamt, which charmed me most,
that you loved me still the same.

⁷ En la versión que enlazamos está interpretada por Dame Joan Sutherland y la London Symphony Orchestra bajo la dirección de Richard Bonyngue.

⁸ En realidad, Balfe requiere para este personaje la voz de una soprano lírico-ligera (cf. el dúo con el tenor, la escena del segundo acto con el coro de gitanos: “*Come with the gipsy bride*” y el aria final: “*Oh, what full delight*”).



FIGURA 4: Primera página del aria "I dreamt I dwelt in marble halls", p. 96

Ann Pinhey valora la capacidad de Balfe para la composición de melodías: "The Bohemian Girl shows Balfe's fertility of invention with an inexhaustible vein of tunefulness so that the work earned the description –a string of melodic pearls". (Pinhey, 2008).

Como hemos dicho, las palabras de la protagonista cuentan un sueño. Sin embargo, lo que realmente muestra las características expuestas en el texto de Bunn es la Música, que, según los románticos, va más allá de las palabras. Sobre un acompañamiento de bajo y arpeggios, habitual en la ópera de principios del siglo XIX, se presenta una sinuosa melodía escrita en estilo belcantista, digna de Bellini, Donizetti, e incluso el primer Verdi. En el aspecto formal está dividida en dos estrofas con la misma estructura: cuatro frases (aaba) con una introducción de dieciséis compases y una coda de ocho en la que se vuelve a escuchar el tema principal. Está escrita en Mi bemol mayor y se mueve entre los acordes fundamentales de tónica y dominante, con una breve flexión a Sol Mayor en la frase central que le otorga, dentro de su sencillez, un cierto colorido armónico. La fresca y elegante melodía se desarrolla en un ámbito no muy extenso (Mi bemol₃ y Sol₄), lo que produce una vocalidad natural, sin los esperables recursos como sobreagudos o pasajes virtuosísticos, propios del estilo belcantista. El encanto de la joven se traduce en una melodía que parece flotar en el espacio sonoro que la envuelve; la insistencia en una acentuación constante sobre el segundo tiempo del compás ternario puede influir en esa

sensación de ingravidez melódica (valga la expresión) que presenta el aria. En *La Gitanilla*, el narrador describe a Preciosa, la protagonista, como una muchacha de tez blanca, hermosa, cortés y discreta. No es difícil asociar estos rasgos a la descripción musical de Arline.

Observamos dos detalles interesantes. En primer lugar, el apoyo melódico que se escucha en el fragmento siguiente: “*and I also dream’d, which pleased me most, / that you loved me still the same*”. A lo largo del aria se escucha un acompañamiento de bajo y arpeggios, pero la frase final resulta musicalmente intensificada con el recurso de doblar la voz. El hacerlo en registro agudo aporta un mayor interés a la nómina de detalles del sueño que cuenta Arline. Otro rasgo es la escala ascendente que cierra la melodía, por el contraste que ofrece con el resto del perfil melódico. En este momento parece guardar relación con el sentido positivo e intenso de la frase final: “*that you loved me, you loved me still the same*”. Las palabras finales de Arline son una valoración del amor por encima de la riqueza y del ambiente aristocrático.

En el dúo que sigue al aria de Arline, interpretado por la pareja protagonista: “*The wound upon thine arm*”⁹, Thaddeus revela a Arline el motivo de su cicatriz en el brazo: la salvó cuando era niña del ataque de un ciervo salvaje. A lo largo del dúo se da rienda suelta a las posibilidades técnicas que Balfe requiere de las voces de soprano y tenor.

Está dividido en cuatro secciones marcadas por cambios de tonalidad (Si bemol mayor, Re mayor, Fa mayor y vuelta a Si bemol mayor) y de *tempo* (*Moderato*, *Larghetto Cantabile*, *Allegro non troppo* y *Moderato*), unido a cambios de carácter. Balfe combina lirismo y dramatismo con una efectividad tal que la música nos encanta desde la primera audición. El desarrollo melódico del dúo rezuma influencias de los belcantistas italianos, especialmente en la sección final: “*What is the spell hath yet effac’d [...]*”, que formalmente recuerda al dúo del primer acto de *Lucia di Lammermoor*: “*Verranno a te sull’aure*”. Dice William Tyldesley:

This love duet between Thaddeus and Arline owes much more to Balfe’s Italian operatic background than does any other number in the score. The melodic lines, the vocal style and the accompaniment are all reminiscent of Balfe’s Italian career. (Tyldesley, 2003: 105).

Después de una primera sección, en la que Arline sabrá el motivo de su cicatriz y pide a Thaddeus que le revele su verdadero origen, ambos expresan sus pensamientos en un aparte que incluye una preciosa frase a dúo: “*the secret of my/her birth / to him/me is only known*”. Seguidamente tiene lugar un diálogo en el que Arline ruega a Thaddeus que le revele el secreto de su nacimiento; él promete hacerlo. La sección final refleja el amor que sienten; después de cada frase, el fragmento final (“*more deep in love’s confiding breast*”) está desarrollado en arpeggios ascendentes que subrayan la profundidad del amor que se profesan el uno al otro.

En cuestiones vocales, Balfe emplea el recurso del melisma¹⁰, así como una *cadenza*¹¹, que otros compositores belcantistas utilizan habitualmente en las arias; de esta

⁹ No incluimos el texto por su excesiva extensión.

¹⁰ Agilidades vocales; son un recurso muy utilizado en la ópera belcantista.

¹¹ Es un recurso habitual en las arias belcantistas; no así en los dúos. Consiste en un pasaje virtuosístico, generalmente de ritmo libre.

manera, otorga relevancia a la pareja protagonista y deja para aquéllas los momentos de mayor lirismo. Aun así, da opción a la expresividad individual dentro del dúo. Respecto a los agudos, Balfe reserva para la soprano un Si bemol₄ tenido y en *fortissimo* en el momento final, además de otros dos de paso en su frase a solo de la cuarta sección, mientras que ofrece al tenor, además de un Do sostenido₄ (sobreagudo) en la *cadenza* a dúo de la segunda sección, diversos ascensos al Si bemol₃ en su frase a solo, así como en el fragmento final a dúo; escribe otros tres en el *più mosso* final en *fortissimo*, uno de ellos al unísono. Se confirma que Balfe ha escrito la parte de Thaddeus para un tenor lírico-ligero, con facilidad para los agudos y una voz clara, ágil, timbrada y brillante.

Bunn sitúa esta escena en el centro de la obra, lo que le da una importancia especial: *The Bohemian Girl* consta de cuarenta y una escenas y la que acabamos de comentar ocupa el vigésimo primer lugar. Por su intensidad lírico-dramática y su propia situación en el conjunto de la ópera, podemos considerarla como punto culminante de la misma, al menos en lo que se refiere a la relación amorosa entre Arline y Thaddeus.

Aparece un elemento en discordia: la Reina de los Gitanos, que arde en deseo hacia Thaddeus, y rabia de celos cuando éste le pide que una en matrimonio a la pareja. Los gitanos son testigos del compromiso y se marchan a la feria; se escucha el *leit motiv* con una armonía diferente. La reina se queda sola y entona su aria “*Tis gone, the past was all a dream [...] Love smiles but to deceive*”¹² seguida de un dúo con Devilshoof, en el que ella, furiosa, exige al jefe de los gitanos la devolución del medallón robado a Florestein; él accede. Camino de la feria, Arline entona, junto con el coro, una alegre canción: “*Come with the gipsy bride*”. La escena finaliza con el *leit motiv* de la ópera.

El acto concluye con dos escenas concertantes; entre una y otra se escucha la voz del conde. La primera tiene lugar en la feria. Allí está Florestein, que reconoce su medallón colgado del cuello de Arline, fruto de una astucia de la reina. Arline será acusada de haberlo robado. Es detenida y conducida al castillo; antes de su llegada escuchamos el recitativo y aria del conde: “*Whate’er the scenes [...] The heart bowed down*”¹³:

Whate’er the scenes the present hour
calls forth before the sight,
They lose their splendour when compared
with scenes of past delight.

The heart bow’d down by weight of woe,
To weakest hope will cling,
To thought and impulse while they flow,
That can no comfort bring,
With those exciting scenes will blend
O’er pleasure’s pathway thrown,
But mem’ry is the only friend
That grief can call its own.

¹² El aria de la reina no está incluida en la partitura original; sí figura en la edición de Emil Kreuz. En la de Boosey & Hawkes aparece como apéndice; el autor del texto es Desmond Ryan.

¹³ La versión que enlazamos contiene tan sólo el aria, no el recitativo. Está interpretada por el cantante norteamericano John Charles Thomas. Es una grabación de 1943.

The mind will, in its worst despair,
 Still ponder o'er the past,
 On moments of delight that were
 Too beautiful to last.
 To long departed years extend
 Its visions with them flown;
 For mem'ry is the only friend
 That grief can call its own.

La escena es precedida por una larga introducción con el *corno di bassetto*¹⁴ como solista, mientras la orquesta realiza un sencillo acompañamiento. Es una variación del tema que expone el conde en su aria e incluye una *cadenza*. Refleja la soledad del protagonista, que ha perdido a su hija hace años. El conde expresa la esperanza de volver a verla y el recuerdo de un pasado al que se aferra como único consuelo. Una reposada melodía en modo mayor subraya esa “*weakest hope*” y ese “*mem'ry is the only friend / that grief can call its own*” mencionados en el texto. Observamos un detalle que refuerza la idea de esperanza: a lo largo del aria se suceden los instantes en los que un movimiento descendente resuelve en un pequeño giro ascendente¹⁵. De esta manera, Balfe dibuja literalmente el contenido que quiere expresar, además de crear un sencillo perfil melódico de gran belleza y expresividad.

La construcción tonal del aria responde a esa sencillez: la melodía, escrita en Sol bemol mayor, gravita entre los acordes de tónica (reposo) y dominante (tensión o suspensión). Balfe utiliza también la dominante secundaria para conducirnos a la tonalidad de la dominante en la sección central. Sólo hacia el final del aria, y en un momento de mayor emotividad, se sirve de un movimiento armónico más complejo, que culmina en un expectante acorde de subdominante unido a un corte repentino en el fluir melódico; resuelve en el clásico final con la sucesión de acordes de dominante y tónica. Está estructurada en dos partes idénticas, con la única variante del texto que se canta: introducción orquestal (que presenta el encabezamiento de la melodía vocal), frase a, brevísima frase b y vuelta a la frase principal, seguida de una coda orquestal que recoge el tema expuesto en la introducción.

Arline va a ser juzgada por un robo que no ha cometido. Durante el juicio, el conde repara en la cicatriz que observa en el brazo de la acusada. Le pregunta el motivo; ella le cuenta la historia tal como Thaddeus se la había referido. Se aclara el misterio: Arnheim reconoce a su hija, y el acto finaliza con un brillante número de conjunto: “*Praised be the will of Heaven*”. Todos están alegres porque el conde ha recuperado a su hija.

¹⁴ El corno di bassetto, más propio de la segunda mitad del siglo XVIII, estaba ya obsoleto en la época de Balfe; en una representación actual se puede sustituir por el clarinete.

¹⁵ En las expresiones “*weight of woe*” y “*while they flow*” (quinta justa descendente seguida del mismo intervalo ascendente), “*will cling*” (cuarta justa descendente y dos segundas mayores ascendentes), “*scenes will blend*” (sexta menor descendente y tercera menor ascendente) y “*only friend*” (quinta justa descendente y quinta justa ascendente).

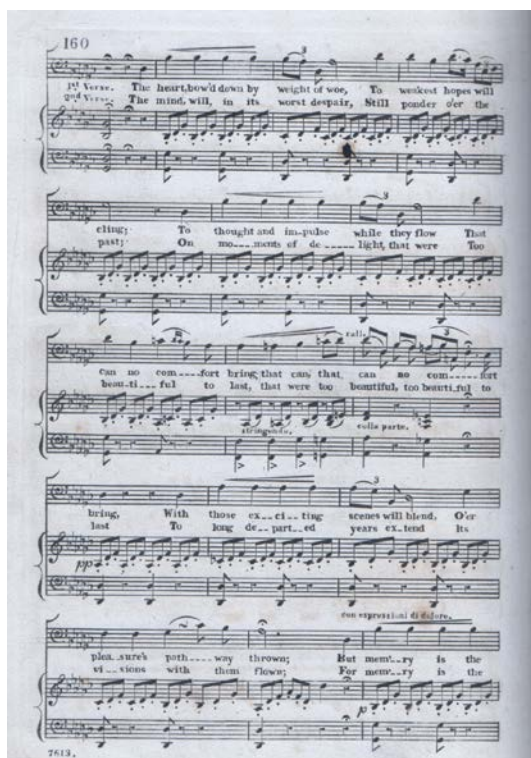


FIGURA 5: Primera página del aria “The heart bowed down”, p. 160

4. TERCER ACTO: FINAL FELIZ

En este acto tendrá lugar el desenlace de la ópera. Una breve introducción orquestal incluye un solo de violín que evoca el tema del sueño. La primera escena tiene lugar en un salón del castillo. Arline entra elegantemente vestida para un baile. Habla con el conde: “*The past appears to me but a dream, / from which I have at length awakened*”¹⁶. Reconoce el apoyo que le ha dado Thaddeus en todo momento y confiesa que lo tendrá siempre en su recuerdo; en sus palabras adivinamos una añoranza del tiempo en que vivió como gitana, representado en las ropas que extrae del armario:

nothing can drive the recollection of Thaddeus from my mind, and the lonely life I led was to me far happier than the constrained one I now pass; and the graceful dress of the gipsy girl becomes me more than all this gaudy apparel of nobility. (Bunn, 1843: 25-26).

En ese momento suena en la orquesta el tema del coro de gitanos como un recuerdo vivo en la mente de Arline. Entra Devilshoof; le pide que vuelva al mundo de los gitanos, donde se había criado, y le anuncia que viene con alguien más. Es Thaddeus, quien le ruega, primero con palabras y después en un aria, que lo recuerde siempre. Thaddeus entona una bella, sencilla e inspirada melodía que se nos antoja como una declaración de amor: “*When other lips and other hearts*”¹⁷:

¹⁶ Las palabras de Arline hacen referencia una vez más a su vida pasada como un sueño, lo que nos hace pensar en un eco del personaje de Segismundo en el drama calderoniano *La vida es sueño*.

¹⁷ En el enlace inserto está interpretada por Richard Crooks. Es una grabación de 1938.

When other lips and other hearts
 their tales of love shall tell,
 in language whose excess imparts
 the power they feel so well;
 there may, perhaps, in such a scene,
 some recollection be
 of days that have as happy been,
 and you'll remember me.

When coldness or deceit shall slight
 the beauty now they prize,
 and deem it but a faded light
 which beams within your eyes;
 when hollow hearts shall wear a mask,
 twill break your own to see;
 in such a moment, I but ask
 that you'll remember me.

Está escrita en Re bemol mayor. Formalmente se trata de un lied estrófico: AA'. La voz se mueve en el ámbito de una octava (La₂ y La₃), lo que la aleja de la artificiosidad de otras arias belcantistas. Balfe presenta una melodía ondulante, amorosa; incluye algunos saltos ascendentes como recursos expresivos asociados a una búsqueda de belleza melódica: un intervalo de quinta disminuida en las expresiones "*other lips and other hearts*", "*language whose excess imparts*", "*days that have as happy been*", "*coldness or deceit*", "*deem it but a faded light*" y "*such a moment I but ask*". Dos de ellas resuelven con un expresivo giro descendente por grados conjuntos más un intervalo de quinta justa en "*power they feel so well*" y "*beams within your eyes*" que recae sobre el acorde de dominante; a continuación, un intervalo de sexta mayor en "*there may, perhaps*" y "*when hollow hearts*" sobre el acorde de dominante que resuelve en la nota de inicio desde un arpeggio descendente. Un salto de octava, el momento de mayor tensión melódica, seguido de un bellísimo pasaje descendente, da paso a un intervalo de sexta mayor ascendente y un breve giro descendente por grados conjuntos que, cerrando la frase, nos devuelve a la tonalidad principal.

Arline asegura a Thaddeus que nunca dejará de amarlo, y que no puede vivir sin él. Este feliz momento será expresado en un trío: "*Through the world wilt thou fly, love*". Las palabras de los enamorados tienen su contrapunto en Devilshoof, quien anima a Thaddeus a escapar. Se esconden.

Entra un grupo de invitados junto con el conde y Florestein. El conde toma la mano de Arline y la presenta: "*Welcome the present*". A continuación entra en escena una mujer cubierta con un velo. Al preguntarle su identidad, revela ser la Reina de los Gitanos. Muestra el lugar donde Thaddeus está oculto; es arrastrado y le ordenan que se retire de aquel lugar. Arnheim desdeña al supuesto gitano y rehúsa permitir que su hija se case con él; Arline afirma que lo ama, y que se irá con él si su padre no muda de opinión.

La situación cambia cuando Thaddeus revela su noble origen en una enérgica y vehemente arietta: "*When the fair land of Poland*", en la que hace gala de sus habilidades en batalla. El conde no duda en entregar su hija al noble republicano exiliado. Se celebra una fiesta en honor de la pareja. La Reina de los Gitanos, presa de ira y desesperación,

induce a uno de los suyos a disparar contra Thaddeus cuando él y Arline se abrazan. Un movimiento de Devilshoof desvía el tiro, que se dirige hacia la propia Reina; ella muere en el acto. La ópera termina con gran alegría por la unión de la pareja. El aria final de Arline “*Oh, what full delight*”, en Do Mayor, pone punto final a esta ópera y se escucha a lo lejos una última vez el leit motiv, el tema del coro de gitanos: “*In the gipsy’s life you read*”.



FIGURA 6: Primera página del aria "When other lips", p. 181

5. UNA ÓPERA DE REPERTORIO

Por todo lo expuesto, *The Bohemian Girl* merece ser incluida en las temporadas operísticas de cualquier teatro del mundo. Sus bellas melodías y su teatralidad la hacen accesible a todo tipo de público. En sus melodías, creemos, radica el principal interés de esta ópera. La popularidad que adquirió en la época de su estreno está fuera de toda duda. Según Charles Lamb Kenney: “*The incredibly short time in which its melodies were snatched up [...] has never been equalled even in these days of facile popularity*” (Kenney, 1875: 186). Valora la recepción que tuvieron las tres arias principales: “[...] *beat upon the ear night and day like the waves of the restless ocean*” (Kenney, 1875: 186). Y Tom Browne, refiriéndose a la versión francesa: “[...] *it was acclaimed for Balfe’s gift of melody, fertility of invention, and brilliancy for which the composer was compared with Rossini and Auber*”. (Browne, 1951: 10).

El estilo belcantista fue una manera de componer y de cantar que se tradujo en títulos como *L’elisir d’amore*, *La Sonnambula*, *Lucia di Lammermoor* y tantas óperas de repertorio interpretadas por grandes cantantes como Joan Sutherland, Gianna d’Angelo, Mariella Devia, Tito Schipa, Beniamino Gigli o Alfredo Kraus. Esa manera de cantar propició, según Arturo Reverter, que muchos compositores

se refugiaron en el servicio a una línea de canto desnuda y privada de efectos artísticos y de complejidades. Productos en general artesanales, musicalmente parvos, aunque revestidos de un aura melódica envolvente, creados por compositores como Rossini, Bellini, Donizetti, Paccini, Verdi¹⁸, Mercadante y otros que nos han legado óperas muy bellas melódicamente, que cultivan el estilo belcantista o neobelcantista, que parecen ser el resultado de un abandono a la mera inspiración melódica del momento, con libretos muy poco consistentes y con presupuestos armónicos más bien modestos, en los que, eso sí, la línea vocal aparecía muy bien servida. (Reverter, 2010: 70-71).

Sobre las tres arias analizadas, J. Cuthbert-Hadden transcribe las palabras de un compositor que no menciona:

[...] are all gems in their way. More than that, I think each of them expresses in a direct and simple manner the character not only of the part but the atmosphere of the situation. This alone shows that they are good, and it is a vast pity that our latter-day composers do not or will not evince some of their qualities. (Cuthbert-Hadden, 1907: 15-16).

Si bien en la percepción de una obra no entra en juego el análisis musical, sino una visión global de la misma, en la relación música-texto creemos haber encontrado algunos elementos que justifican el interés de los fragmentos analizados. Más allá de estilos y etiquetas, la obra cautiva por sí misma.

The Bohemian Girl comparte las características del *bel canto*, en la línea de las óperas compuestas por aquellos autores en las primeras décadas del siglo XIX. Hemos hablado en un trabajo anterior acerca del éxito que tuvo en su momento, y también sobre cómo fue relegada al olvido, salvo las arias principales de soprano y tenor. Si tenemos en cuenta la fecha del estreno (1843), es probable que la obra fuese eclipsada por títulos que anunciaban un nuevo estilo: el *verismo*, que tuvo su apogeo hacia las últimas décadas del siglo XIX. Sin restar importancia a la melodía vocal, ésta se había vuelto más dramática (entendida como *teatral*, asociada a la escena). La orquesta había ganado terreno como parte del espectáculo. Los compositores le concedían un mayor peso; ya no siempre servía a la voz, como en la ópera belcantista, sino que muchas veces participaba del drama. Las aportaciones de Arturo Toscanini como director de ópera también contribuyeron, de alguna manera, al abandono de la línea vocal pura que se había cultivado en la ópera belcantista. Arturo Reverter cita unas palabras de Alfredo Kraus: “*En Puccini [...] la orquesta lo va diciendo todo. Y en cambio en Bellini y en Donizetti, en su mayor parte, la voz es la que lo está diciendo todo; diciendo y haciendo.*” (Reverter, 2010: 71).

Otro aspecto importante son los argumentos y los libretos: frente a la sencillez e ingenuidad de los textos en las obras de Bellini y Donizetti, hacia la segunda mitad del siglo nos encontramos con situaciones realistas (el *verismo* corresponde al *Realismo* en literatura), con argumentos tomados de la vida real o tan duros y dramáticos que bien podrían vincularse a situaciones de la vida real.

Por todo esto, la manera de cantar se fue modificando, y la pureza del *bel canto* se transformó en la necesidad de contar con una técnica vocal que permitiese pasar la orquesta; de ahí que proliferasen las voces grandes, espectaculares, efectistas, más conectadas con lo teatral. El público, que en otras épocas adoraba el belcantismo, se

¹⁸ En algunas óperas de Verdi podemos encontrar ciertos rasgos heredados del *belcantismo*.

dejaba deslumbrar por el nuevo estilo. Es más que probable que la ópera de Balfe, a pesar del éxito inicial, fuese víctima de esta situación.

Sabemos la influencia que tuvo en nuestro país la ópera italiana durante el siglo XIX; se intentó resucitar la zarzuela hacia la segunda mitad del siglo, cuando autores como Arrieta, Gaztambide o Barbieri componían títulos de temática española, pero con sabor italianizante. En el Teatro Real de Madrid, inaugurado en 1850, no se permitía estrenar una ópera española si el texto no estaba en italiano; tal era el peso de la tradición. Aunque Donizetti era el compositor de moda en la Villa y Corte, ha llegado hasta nosotros el dato de una representación de *The Bohemian Girl* en un teatro madrileño en 1845¹⁹; se cantó en versión italiana, traducida por Riccardo Paderni. En ella, la reina de los gitanos no muere al final de la ópera; en su lugar, será detenida.

Más allá de cualquier visión sesgada, *The Bohemian Girl* merece un lugar en las temporadas líricas; estamos ante una ópera de repertorio. Si en las últimas décadas el público es testigo de la recuperación de gran cantidad de títulos, incluso de calidades diversas, lo que supone dar a conocer un amplio *corpus* de la tradición operística europea, no debería extrañarnos la recuperación de una ópera que gozó en su momento de reconocimiento internacional. La belleza de sus melodías vocales, así como sus pinceladas de teatralidad, encantarán a los nuevos públicos del siglo XXI.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Balfe, M. W. (2002). *The Bohemian Girl* (2 CDs). London: Decca 473 077.
- Balfe, M. W. (1843?). *The Bohemian Girl* (piano and vocal score). London: Chappell
- Balfe, M. W. (1869). *La Bohémienne*. (partition pour chant et piano). Paris: E. Gérard
- Balfe, M. W. (ca.1880). *The Bohemian Girl* (piano and vocal score). London: Boosey & Co.
- Barrett, W. A. (1882). *Balfe: his life and work*. London: Remington
- Browne, T. (1951). “*The Bohemian Girl* revival”. *The Stage*, August 9th, 10. London.
- Bunn, A. (1843). *The Bohemian Girl* (libreto original). London: W.S. Johnson
- Charnon-Deutsch, L. (2004). *The Spanish Gypsy: the history of a European obsession*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press,

¹⁹ No ha sido posible documentar el nombre del teatro madrileño donde se representó. Había cuatro en aquel momento: el Teatro del Circo, el Teatro de la Cruz, el Teatro del Príncipe y el Teatro de Variedades. Según Alfred Lowenberg en *Annals of Opera (1597-1940)*, la representación tuvo lugar el 9 de abril de 1845. El dato no coincide con la programación que aparece en el periódico madrileño *El Espectador*, en donde constan los títulos que se representaron ese mismo año a lo largo del mes citado. Casi todos corresponden a obras de Donizetti (en la fecha citada consta el anuncio de una representación de *Maria di Rohan*). La mayor parte de las funciones operísticas programadas a lo largo de aquel mes tuvieron lugar en el Teatro de la Cruz, y un menor número en el Teatro Circo. En abril de 1845 las óperas representadas en el Teatro de la Cruz fueron *Ernani* de Verdi, *Roberto Devereux*, *Lucia di Lamermoor*, *Maria di Rohan*, *Il Ritorno di Columella* y *L’Elisir d’amore* de Donizetti. El Teatro Circo acogió en el mismo mes dos representaciones: *Maria di Rohan* y *Beatrice di Tenda*. Podemos intuir que la ópera belcantista gustaba mucho en Madrid, a juzgar por el número de obras de esta tendencia que se representaron en aquel momento en la capital. Resulta extraño que sólo se hubiese programado una ópera de Verdi, un compositor en alza que triunfaba en Italia.

http://books.google.es/books/about/The_Spanish_Gypsy.html?id=l6rInNp8aYMC&redir_esc=y [Recuperado el 29/02/2012].

Cuthbert-Hadden, J. (1907). *The Great Operas: The Bohemian Girl*. London: T.C. & E.C. Jack

Kenney, C. L. (1875). *A Memoir of M. W. Balfe*. London: Tinsley Brothers

Lowenberg, A. (1987). *Annals of Opera (1597-1940)*. London: John Calder

Pinhey, A. (2008). "Another triumph for Opera South", *The Herald*, en "A fully staged production of the English opera". <http://www.operasouth.co.uk/> [Recuperado el 20/05/2011]

Reverter, A. (2010). *Alfredo Kraus: una concepción del canto*. Madrid: Alianza

Tyldesley, W. (2003). *Michael William Balfe: his life and his English operas*. Aldershot (Inglaterra): Ashgate Publ. Ltd.

Walsh, B. "Michael W. Balfe, composer of *The Bohemian Girl* and 27 other operas", www.britishandirishworld.com [Recuperado el 18/05/2011]

PROCEDENCIA DE LAS ILUSTRACIONES

Fig. 1-2, 4-6: Balfe, M. W. (1843?). *The Bohemian Girl*. Piano and vocal score. London: Chappell

Fig. 3: Balfe, M. W. (1869). *La Bohémienne*. Partition pour chant et piano. Paris: E. Gérard

ARCHIVOS DE AUDIO

"*I dreamt I dwelt in marble halls*": <https://www.youtube.com/watch?v=yebOy5Ne6bQ>

"*The heart bowed down*": <https://www.youtube.com/watch?v=opLG0ksoGNU>

"*When other lips*": <https://www.youtube.com/watch?v=QCB0xAr6Vq0>